

Elke Anna Werner

Garcilasos Porträts oder: Wie entsteht das Bild eines Dichters?

1. Einleitung

Das Porträt eines Dichters füllt die Leerstelle, die seine Schriften nicht auszufüllen vermögen, indem das Bild die äußere Erscheinung der Person, ihre anschauliche Gestalt, visuell präsent hält. Dichterporträts erfüllen also den uralten Wunsch nach der Einheit von Schöpfer und Werk – zahlreiche Porträts von Homer über Vergil und Dante bis zu Goethe und anderen geben Zeugnis von der Funktion des Dichterporträts, an den berühmten Autor zu erinnern (Kanz 1993: 12-14). Über diese memoriale Aufgabe hinaus stellt das Bildnis eines Dichters den jeweiligen Künstler vor die Aufgabe, einen Menschen wiederzugeben, der ebenso wie er selbst Künstler ist, sich aber grundsätzlich anderer Mittel, nämlich der Sprache, bedient. Besonders seit der Renaissance haben Künstler beim Dichterporträt immer wieder diese Spannung genutzt, um mit dem bei Horaz formulierten und seitdem topischen Paragone zwischen Text und Bild – “ut pictura poesis” – die Überlegenheit des Bildes gegenüber dem Text zu postulieren.

Garcilaso de la Vega, der 1536 im Alter von vermutlich 35 Jahren an einer Kriegsverletzung gestorbene Dichter, Hofmann und Ritter im Dienste Karls V., wurde bald nach seinem Tod von Freunden und Nachfolgern zum *príncipe de la poesía española* erhoben. Seine Werke erschienen in gedruckter Form erstmals 1543 und wurden mehrmals im Laufe des 16. Jahrhunderts neu aufgelegt. Mit seiner Dichtung bezog er Position in einer Debatte um die Aufnahme bzw. Ablehnung italienischer Stilformen in die spanische Literatur. Garcilaso führte den italienischen Petrarkismus in die kastilische Tradition ein und wurde für zahlreiche Dichter bis in das 20. Jahrhundert zum Vorbild. Er unterstützte auch wesentlich die Rezeption von Castigliones *Il libro del Cortegiano* in Spanien, indem er Juan Boscáns 1534 verfasste spanische Übersetzung anregte und daran mitarbeitete. Aufgrund seiner besonderen Stellung in der spanischen Literaturgeschichte ist

die Vermutung nahe liegend, dass es Porträts, die an diese Persönlichkeiten erinnern, geben müsste. Zumal er während seines Aufenthaltes am Hof des spanischen Vizekönigs in Neapel von 1532-1534 Kontakt zu bildenden Künstlern gehabt haben wird, und auch die in seinen Sonetten und Eklogen beschriebenen Bilder, die er an verschiedenen Höfen gesehen hatte, sprechen für ein Interesse Garcilasos an der bildenden Kunst (Selig 1972).

Dennoch lässt sich bis heute kein gesichertes Porträt des Dichters nachweisen (Reguera 2001). Der folgende Beitrag versucht zu zeigen, dass die mit seinem Namen verbundenen oder in Diskussion stehenden Porträts weniger authentische Bildnisse Garcilasos sind als vielmehr Beispiele dafür, welches Bild sich die Nachwelt von diesem berühmten spanischen Dichter machen wollte. Welche Zeit sich Garcilaso wie vorstellte, ist Gegenstand der Untersuchung, mit einem dekonstruierenden Blick auf die Bedürfnisse und Erwartungen der Rezipienten, die vor allem die heute als Garcilaso geltenden Porträts prägten.

2. Das Kasseler Gemälde

Es war der Bonner Kunsthistoriker Carl Justi, ein ausgewiesener Kenner spanischer Kunst und Kultur, der 1893 ein Gemälde in der Kasseler Galerie als ein Porträt Garcilasos identifizierte (Abb. 1) (Justi 1893). Das Bildnis befand sich bereits vor 1744 im Besitz der hessischen Landgrafen und wird im Inventar von 1816 dem Florentiner Maler Pontorno zugeschrieben (Schnackenburg 1996: 286). Diese Zuschreibung, aber fehlende Identifizierung des Dargestellten, ist ein Hinweis darauf, dass das Gemälde vor allem wegen seiner künstlerischen Qualität und nicht als Porträt einer bestimmten Person erworben wurde.

Das 108,5 x 81 cm große Leinwandbild zeigt in Lebensgröße einen etwa 35-40-jährigen bärtigen Mann in Zweidrittelfigur nach links gewendet. Höfisch elegant gekleidet trägt er ein eng anliegendes schwarzes, mit Perlen besetztes Wams über einer Jacke mit gelben Ärmeln, durch deren feine Schlitze der weiße Stoff des Hemdes hervorquillt. Ein schwarzes Barett mit weißer Feder bedeckt das kurz geschnittene dunkle Haar. Der reich verzierte Degen an seiner linken Seite und das Kreuz des Alcántara-Ordens auf der Brust verweisen auf

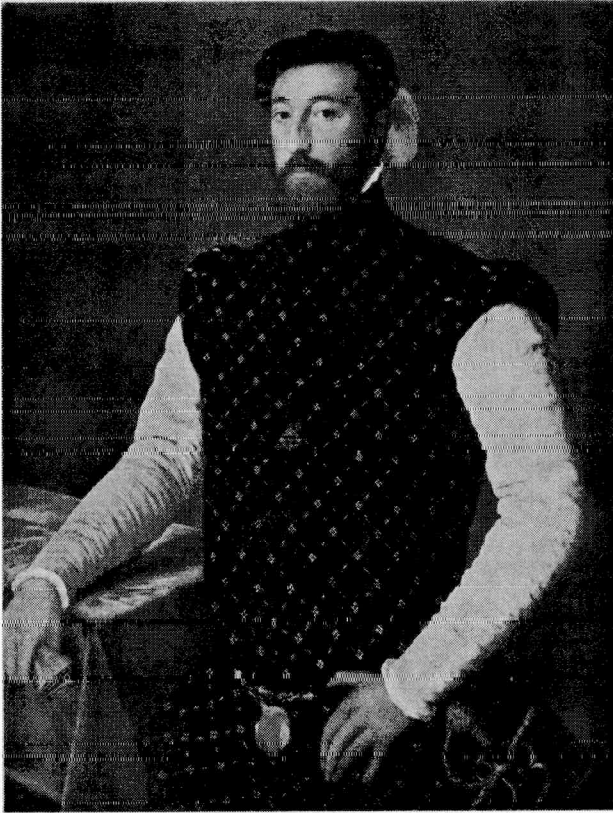


Abb. 1: Spanischer Meister. Bildnis eines Mannes mit dem Kreuz des Alcántara-Ordens, um 1560/1570. Kassel: Gemäldegalerie Alte Meister.

seinen ritterlichen Stand. Mit der linken Hand greift er lässig in den Schwertgurt, den rechten Unterarm hat er auf einen Tisch gestützt, die locker herunterhängende Rechte umfasst helle Lederhandschuhe, die Haltung wirkt entspannt. Diesem Eindruck steht die statuarische Erscheinung des Oberkörpers und der ernste, auf den Betrachter gerichtete Blick entgegen, die Würde und Distanz des Adligen vermitteln, ein Eindruck, der durch die schlichten grauen Wände im Hintergrund noch hervorgehoben wird.

Carl Justi diskutierte nicht nur Zuschreibung und Datierung des Porträts – er schlug einen noch genauer zu bestimmenden Florentiner Meister vor und datierte das Porträt auf die Zeit um 1530 –, sondern

identifizierte auch die dargestellte Person als den spanischen Dichter Garcilaso de la Vega. Er verglich das Kasseler Gemälde mit einem Porträt, das der spanische Maler und Graphiker Valentín Carderera y Solano 1855 in seiner *Iconografía Española* als Bildnis Garcilasos veröffentlicht hatte (Abb. 2) (Carderera y Solano 1855-1864: Taf. 63).



Abb. 2: Valentín Carderera. Bildnis des Garcilaso de la Vega. Lithographie nach einem Ölgemälde aus dem 16. Jahrhundert, in: *Iconografía Española*. Madrid 1855 und 1864.

Carderera war ein Vertreter der romantischen Bewegung in Spanien, der im Kontext eines erstarkenden Nationalbewusstseins die ältere Kunst und vor allem bedeutende Künstler des Landes erforschte und durch Publikationen einem breiten Publikum zugänglich machte.

Er hatte in Madrid im Besitz der Familie Oñante ein Gemälde entdeckt, das der Überlieferung nach als ein Porträt Garcilasos galt. Er hielt dieses heute verschollene Werk in einer Lithographie fest, die in knappem Bildausschnitt einen ebenfalls bärtigen und etwa gleichaltrigen Mann wie auf dem Kasseler Gemälde zeigt. Während die Gesichtszüge und der lange zweigeteilte Bart im Vergleich zum Kasseler Porträt grober erscheinen, weisen vor allem die charakteristische Nase, aber auch die Kleidung Ähnlichkeiten auf. Zudem trägt er deutlich sichtbar das Kreuz des Alcántara-Ordens auf der Brust. Das originale Ölgemälde soll der Überlieferung nach aus dem Nachlass der Familie Garcilasos in das Haus Oñante gekommen sein und wäre somit ein Werk mit alter Provenienz aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers (Justi 1893: 179). Auch Teile der Bibliothek Garcilasos und seiner Waffensammlung sollen sich noch im 19. Jahrhundert im Besitz des Grafen befunden haben. Diese Informationen galten Carderera wie dann auch Justi als Indizien dafür, dass es sich bei dem Madrider Brustbild um ein gesichertes Porträt des berühmten Dichters handele, und dass aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Kasseler Porträt auch dieses Garcilaso zeige.

Der Kunsthistoriker Justi wurde bei seiner Bestimmung offensichtlich ebenso wie der spanische Herausgeber der *Iconografía Española* von dem Wunsch geleitet, ein zeitgenössisches und gesichertes, also in jeder Hinsicht authentisches Bildnis Garcilasos vorweisen zu können. Justi, der zunächst Theologie und Philosophie studiert und bis 1872 eine Professur für Philosophie innehatte, bevor er in Bonn auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte berufen wurde, bildete sich in den Jahren von 1872 bis 1886 bei zahlreichen Spanienreisen zum Experten für spanische Kunst (Waetzoldt [1921/24] ³1986: 239-276). Seine Kenntnisse beschränkten sich nicht nur auf die großen spanischen Maler und ihre Werke, mit der gleichen Begeisterung studierte er auch spanische Literatur und Geschichte. Der Aufsatz über das Kasseler Porträt ist ein Beispiel dafür. Er erweiterte und begründete seine kunsthistorischen Überlegungen zur Bestimmung des Kasseler Gemäldes mit einer ausführlichen, durch zahlreiche Quellen gestützten Darstellung zu Leben und Werk Garcilasos. So erwähnt er auch eine Beschreibung der Persönlichkeit Garcilasos von Tamayo de Vargas, der den Dichterfürsten mit den Begriffspaaren Anmut und Würde, Milde und Ernst, Lebhaftigkeit und Gelassenheit charakterisierte, Eigen-

schaften, die Justi in dem Kasseler Bildnis wiederfand (Justi 1893: 180).

Cardereras und Justis Entdeckungen von Gemälden, die authentische Porträts Garcilasos darstellen sollten, gehören nicht nur in den Kontext einer Geschichtsschreibung, die der Förderung der nationalen Kultur eines Landes verpflichtet war, sie sind auch einem historiographischen Konzept verpflichtet, das in den Viten bedeutender Persönlichkeiten die geistigen und aktiven Handlungsmuster einer bestimmten Epoche repräsentiert fand (Waetzoldt [1921/24] ³1986: 255). Diese kulturgeschichtlichen Interessen Justis und sein Bemühen, Kunst und Literatur miteinander zu verbinden, idealiter in der Identifizierung eines künstlerisch bedeutenden Porträts mit der Person eines berühmten Dichters, schlugen aber vermutlich fehl. Für einen ganz entscheidenden Faktor konnte Justi keine archivalischen Beweise vorlegen: für die Mitgliedschaft Garcilasos im Alcántara-Orden. So argumentierte der Marqués de Laurencín bereits 1914 gegen die Benennung des Kasseler Gemäldes mit dem Hinweis, dass Garcilaso nicht Mitglied dieses Ordens gewesen sei, stattdessen nachweislich 1523 in den Santiago-Orden aufgenommen wurde (Marqués de Laurencín 1914). Er schlug vor, den Dargestellten mit dem gleichnamigen Neffen Garcilasos, genannt *El Inca*, zu identifizieren, der 1556 nach seiner Rückkehr von einem längeren Aufenthalt in Peru in den Alcántara-Orden aufgenommen wurde. Aber auch diese Identifizierung wurde von der Forschung nicht akzeptiert. Der jüngste Katalog der Kasseler Galerie schreibt das Gemälde einem spanischen Meister aus dem Umkreis von Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz oder Juan de Juanes zu, datiert es in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und lässt die Frage, wer dargestellt sei, ganz offen (Lehmann 2000: 89-90).

Justis Bestimmung des Kasseler Porträts als zeitgenössisches Bildnis Garcilasos wird nicht nur durch die bisher nicht nachgewiesene Mitgliedschaft des Dichters im Alcántara-Orden in Frage gestellt, sondern auch durch die Datierung. Der künstlerische Stil des Bildes und die Kleidung des Dargestellten weisen – wie in den neueren Kasseler Katalogen vorgeschlagen – auf die Zeit um 1550. Demnach kann das Gemälde nicht zu Lebzeiten des bereits 1536 verstorbenen Garcilasos entstanden sein. Diese Datierung um oder nach der Mitte des 16. Jahrhunderts kann exemplarisch anhand eines Vergleiches mit einem Gemälde belegt werden, das nachweislich 1548 entstanden ist

und neuerdings dem flämischen Hofmaler Jan Cornelisz Vermeyen zugeschrieben wird (Abb. 3). Es zeigt den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. während seiner Gefangenschaft in Brüssel beim Schachspiel mit einem spanischen Bewacher. Kleidung, Haartracht und Haltung des namentlich nicht bekannten Spaniers sind dem auf dem Kasseler Porträt Dargestellten auffallend ähnlich. Er ist ebenfalls mit einer eng anliegenden schwarzen Jacke bekleidet, unter der ein Gewand mit geschlitzten Ärmeln sichtbar wird. Statt mit Perlen ist seine Jacke mit Goldfäden durchzogen und die Schlitzte an den Ärmeln sind breiter und bilden – darin dem Porträt aus ehemals Madrider Privatbesitz näher – wulstartige Streifen aus. Ebenso wie der Mann auf dem Kasseler Bild trägt er einen kurzen Bart und ein kleines Baret mit Feder.



Abb. 3: Jan Cornelisz Vermeyen (zugeschr.). Johann Friedrich der Großmütige beim Schachspiel, 1549. Gotha: Schlossmuseum.

Die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen beiden Bildern sprechen für eine Datierung des Kasseler Porträts auf um 1550. Auch Vergleiche mit Porträts von Anthonis Mor oder den etwas später entstandenen Bildnissen des spanischen Hofmalers Alonso Sánchez

Coello unterstützen diese Datierung. Wenn das Kasseler Gemälde, ungeachtet der Ordensfrage, ein Porträt Garcilasos wäre, so kann es nicht zu Lebzeiten, sondern muss – dieser Datierung zufolge – mindestens 15 Jahre nach seinem Tod entstanden sein. Aber auch dafür gibt es keine Hinweise, da die bei posthumen Dichterporträts übliche Idealisierung oder Heroisierung fehlt (Kanz 1993: 25f.). Die Datierung des Kasseler Gemäldes ist aufgrund der Kleidung und der Bartform auch für das Porträt aus ehemals Madrider Privatbesitz anzusetzen. Der etwas altväterlich anmutende, zweiteilig spitze Bart wurde von den Deutschen um die Mitte des Jahrhunderts am Hof Karls V. als Mode etabliert und von den Spaniern übernommen. Fazit: Beide Porträts können nicht zu Lebzeiten Garcilasos entstanden sein, und bis neue Kenntnisse über die Frage der Mitgliedschaft im Alcántara-Orden vorliegen, ist eine Identifizierung der Dargestellten als Garcilaso abzulehnen.

3. Druckgraphische Porträts

Während die bisher genannten und in Verbindung mit Garcilaso diskutierten Porträts keine Inschriften aufweisen, die den Dargestellten eindeutig bezeichnen, haben sich aus dem 18. Jahrhundert zwei druckgraphische Porträts erhalten, deren Bildunterschriften unzweifelhaft den Dichter Garcilaso de la Vega nennen. Ein von Bartolomé Vázquez nach einem Entwurf von J. Maeas um 1790 geschaffener Kupferstich zeigt den Dichter in Zweidrittelfigur (Abb. 4) (Justi 1893: 181). Die Gesichtszüge, vor allem die charakteristische große Nase, die vollen Lippen und die Bartform stimmen mit dem Kasseler Porträt überein, es fehlen jedoch das Barett, der Hemdkragen ist größer, das dunkle Wams geknöpft und die Ärmel des Untergewandes sind mit größeren Schlitzsen versehen. Er trägt keinen Degen mehr, sondern eine Schärpe um die Taille und gebauschte Oberschenkelkurze Hosen. In der Linken hält er eine Tafel mit beschriebenem Blatt, gestützt auf einen Tisch, auf dem sich ein Tintenfass mit Schreibfedern befindet. Mit der Rechten greift er in ein Bücherregal, das die Rückwand dieser eng beschnittenen Studierstube bildet und halb von einem Vorhang verdeckt wird, der sich effektivvoll hinter dem Kopf des Dichters bauscht. Auf der Brust trägt er wie auf dem Gemälde aus ehemals Madrider Privatbesitz das Abzeichen des Alcántara-Ordens. Unter diesem Bildnis, das

im eigenen Rahmen wie ein Gemälde auf gemustertem Fond präsentiert wird, benennt eine Kartusche die dargestellte Person ausführlich als *Garcilaso de la Vega-Natural de Toledo, admiración de la Corte y la Campaña; Príncipe de los Poetas Castellanos; muerto en la florida edad de 33. A[ños] de una herida recibida en un asalto en 1536.*



Abb. 4: Bartolomé Vázquez. Bildnis Garcilaso de la Vega, um 1790. Kupferstich.

Dieses Blatt diene vermutlich als Vorlage für ein etwa gleichzeitig entstandenes ovales Büstenporträt, das zwischen Bild und Inschrifttafel verschiedene, auf den Dichtersoldaten verweisende Symbole im Lorbeerkranz vereint: Lyra, Schwert und Schild (Abb. 5). Bei beiden Porträts ist nun eindeutig der Bezug zu Garcilaso hergestellt, nicht nur durch die Inschriften, sondern auch ikonographisch, indem

Bücherregal und Schreibtisch auf einen Gelehrten bzw. Dichter verweisen, Lyra, Schwert und Schild explizit sogar auf den Dichtersoldaten Garcilaso. Hinsichtlich der Darstellung der Person – Gesicht, Kleidung, Orden – fällt eine deutliche Nähe zu dem als Porträt des Dichters geltenden Gemälde im ehemaligen Besitz der Familie Oñante auf.



Abb. 5: Unbekannter Künstler. Bildnis Garcilaso de la Vega, um 1790. Kupferstich.

Das von Vázquez geschaffene Bildnis Garcilasos in der Studierstube war vermutlich kein Einzelblatt, sondern Teil einer ganzen Serie von Porträts berühmter Spanier, die Ende des 18. Jahrhunderts gestochen bzw. neu zusammengestellt wurden für die Publikation *Españoles Ilustres*, die um 1900 noch einmal unter dem Titel *Hombres Ilustres* herausgegeben wurde. Solche in Bildnisvitenbüchern gesammel-

ten Porträtstiche bedienten seit dem 17. Jahrhundert das wachsende Interesse einer breiten Öffentlichkeit an Bildern großer Persönlichkeiten, deren Verdienste und Tugenden den Charakter von *exempla virtutis* hatten (Kanz 1993: 43-49). War die Auswahl der Personen zudem auf ein Land begrenzt, so konnten die versammelten Staatsmänner, Feldherren, Künstler, Gelehrten und Literaten auch als Identifikationsfiguren für ein nationales Bewusstsein in Anspruch genommen werden, gleichsam als Ahnengalerie der politischen und geistigen Größe einer Nation.

Zeigen die Kupferstiche des 18. Jahrhunderts nun ein authentisches Porträt Garcilasos? Konnte Bartolomé Vázquez auf ein zu Lebzeiten des Dichters entstandenes Vorbild zurückgreifen, wie der Rahmen um sein Bildnis suggeriert? Die Entstehung des Garcilaso-Porträts muss man sich wohl folgendermaßen vorstellen: Die Figur des Dichters ähnelt sehr stark der Lithographie nach dem Gemälde im Besitz der Familie Oñante. Offensichtlich war dieses oder ein ähnliches Bildnis im 18. Jahrhundert bekannt und wurde als Vorlage verwendet. Dass für das Editionsprojekt historische Genauigkeit angestrebt wurde, zeigen andere Porträts, bei denen es sich um Nachstiche nach Originalen handelt, die zu Lebzeiten der Porträtierten geschaffen worden waren, etwa das Bildnis Generals Antonio de Leivas nach einem Gemälde von Leonardo oder das Porträt des Conde Duque de Olivares nach einem Gemälde von Velázquez (*Hombres Ilustres* 1900: Taf. 57, 48). Da es sich bei dem als Garcilaso geltenden Gemälde der Familie Oñante aber nur um ein Büstenbildnis handelte, wurde der Rest im Stil des 18. Jahrhunderts ergänzt. Das verdeutlicht wiederum ein Vergleich mit anderen Blättern dieser Serie. So ist etwa der 1764 verstorbene Benediktiner-Mönch Benito Gerónimo Feijoo in einem Raum mit Bücherregalen dargestellt, der dem Raum des Garcilaso-Bildes sehr ähnelt, obwohl der Dargestellte mehr als 200 Jahre nach Garcilaso lebte (Abb. 6). Und es finden sich weitere Beispiele für Dichter-, Künstler- oder Humanistenporträts in diesem Konvolut, bei denen die Darstellung der Person um Attribute und Raumausstattungen ergänzt wurde, die stilistisch nicht in die Zeit gehören, in der die Porträtierten lebten. Sie wurden offensichtlich hinzugefügt, um dem Betrachter die Tätigkeiten oder besonderen Verdienste der Persönlichkeit anschaulicher vor Augen zu führen.

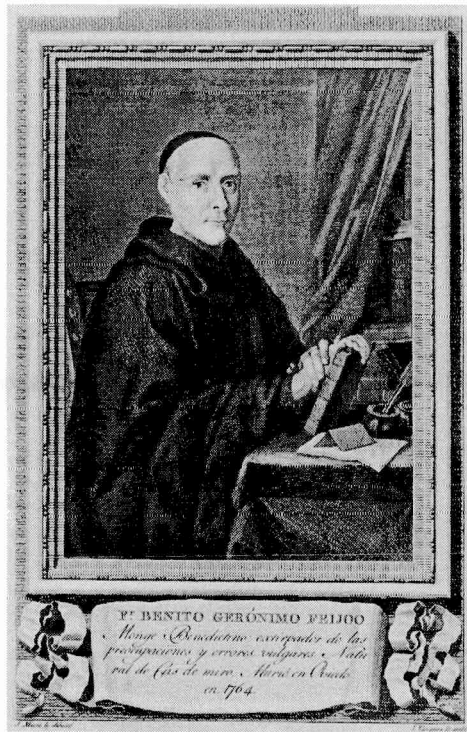


Abb. 6: Bartolomé Vázquez. Bildnis Fr. Benito Gerónimo Feijoo, um 1790. Kupferstich.

Dabei ist aufschlussreich, dass die Erweiterungen und Ergänzungen der Porträts im Rahmen konventioneller ikonographischer Formeln erfolgte. Die Darstellung des Dichters Garcilaso in seinem Arbeitszimmer knüpft an eine Bildtradition an, die bis zum mittelalterlichen Autorenbild zurückreicht. Die dort bereits angelegte Ikonographie des schreibenden und nachsinnenden Autors in seiner Studierstube wurde mit dem Bild des Hieronymus im Gehäuse zu einer gängigen Formel für die Darstellung von Dichtern und Gelehrten. Die Studierstube und die Tätigkeit des Gelehrten verbildlichen die Entstehung von Gedanken, das Buch und der Akt des Schreibens werden zu Symbolen geistiger Tätigkeit. Interessanterweise wird Garcilaso auf dem Blatt von Vázquez nicht als Soldatendichter dargestellt, obwohl es für diese Gruppe eine eigene Ikonographie gab, wie zwei andere

Porträts der Stichserie belegen: Alonso de Ercilla, der von 1533-1596 lebte und Mitglied des Santiago-Ordens war, und Diego Hurtado de Mendoza, der in der Bildunterschrift als Soldat, Diplomat und Dichter bezeichnet wird, präsentieren sich in Rüstung vor einem Tisch stehend, auf dem Schreibutensilien liegen. Im 18. Jahrhundert wurde also das Bedürfnis nach einem Bildnis des berühmten Renaissancedichters Garcilaso offensichtlich befriedigt, indem ein vermeintlich authentisches Porträt aus dem 16. Jahrhundert als Vorlage verwendet und dieses durch die Standesikonographie des Dichters und Adligen bei der Arbeit im Sinne einer eindeutigen Identifizierung erweitert wurde.

In Zusammenhang mit der Diskussion der Garcilaso-Porträts sei schließlich das Grabmal der Familiengruft in Toledo in der Dominikanerkirche San Pedro Mártir erwähnt, wo der in Nizza verstorbene Dichter nach seiner Überführung 1536 beigesetzt wurde. In einer Nische befinden sich zwei kniende Statuen, von denen die rechte Figur den Dichter, die linke seinen Vater, den Komtur von León, darstellen soll. Bereits Justi wies auf die beiden Figuren hin, die, schwer gerüstet und mit lang auf den Boden fallenden Umhängen bekleidet, sich bendend dem Altar zuwenden. Er kam zu dem auch heute noch gültigen Urteil, dass die "beiden einander auffallend ähnlichen, derben, viereckigen Breitköpfe, mit kurzen, geraden Nasen" typisierende Arbeiten vom Beginn des 17. Jahrhunderts seien, die nicht die individuellen Gesichtszüge Garcilasos wiedergeben würden (Justi 1893: 188; Reguera 2001).

4. Castiglione-Rezeption

Bei allen Porträts, die Garcilaso de la Vega zeigen sollen, fällt auf, dass diese kaum oder gar nicht seine Funktion als Soldat im Heer Karls V. thematisieren. Sie bieten kein anschauliches Äquivalent für die Tatsache, dass Garcilaso in idealtypischer Form das Renaissanceideal *arte et marte* verkörperte. Auf dem Kupferstich von Vázquez trägt er zwar eine Schärpe, die entfernt noch an die Ausstattung der Fußsoldaten des 16. Jahrhunderts erinnert, und das ovale Büstenbildnis weist mit Schild und Schwert auf seinen Waffendienst hin, das Kasseler Porträt und das Gemälde aus ehemaligem Privatbesitz aber haben keinerlei militärische Attribute. Sie zeigen vielmehr einen vollendeten *gentil uomo*, so wie ihn Baldassare Castiglione in seinem

Libro del Cortegiano konstruierte. Angesichts der Bedeutung von Castigliones Schrift für das Œuvre Garcilasos wie auch für die Porträtmalerei der Renaissance ist es im Sinne der Einheit von Schöpfer und Werk eine naheliegende Konjektur, von einem Porträt Garcilasos zu erwarten, dass es in den Grundzügen den von Castiglione dem Hofmann zugeschriebenen Eigenschaften entspreche. Castigliones Bild vom Hofmann könnte mit dazu beigetragen haben, das Bild von Garcilaso in der Vorstellung der Künstler und Wissenschaftler zu präfigurieren.

Der italienische Schriftsteller und Diplomat Baldassare Castiglione entwarf in seinem 1528 erschienenen und kurze Zeit später in ganz Europa rezipierten *Libro del Cortegiano* das Idealbild des Hofmannes. In den simulierten Gesprächen mehrerer Beteiligter am Herzogspalast von Urbino wird Schritt für Schritt ein Verhaltenskodex für den Hofmann entwickelt, der sich durch vornehme Zurückhaltung und Affektbeherrschung auszeichnet (Burke 1996: 31-52). Seine äußere Erscheinung wie auch sein Handeln sollen gleichermaßen bestimmt sein von den Eigenschaften der *grazia* (Anmut), *cavalleria* (Ritterlichkeit) und *sprezzatura*, eine Neuschöpfung Castigliones, die Nachlässigkeit in dem Sinne meint, Mühe und Anstrengung zu verbergen, um den Eindruck gleichsam absichtslosen Handelns vorzutäuschen. Er müsse über Fähigkeiten sowohl auf den Gebieten der Kunst, Musik und Literatur wie auch in der athletischen Beherrschung seines Körpers beim Reiten, im Umgang mit Waffen und beim Tanz verfügen. Dem Sinn für erlesene Kleidung folgend solle er sich nach dem Vorbild der burgundischen Mode in dunkle, zurückhaltende Farben kleiden. Der Hofmann erscheint als ein Wesen, das – im positiven Sinne – zu täuschen vermag, indem er die beschriebenen Merkmale wie eine Rolle annimmt; sich selbst einen anderen Menschen anziehen, heißt es bei Castiglione (*vestirsi un'altra persona*) (Burke 1996: 42/43). Diese Stilisierung und Täuschung verbindet die Theorie vom Hofmann mit der bildenden Kunst.

Die Kunstgeschichte hat Castigliones eigenes Porträt, das der mit ihm eng befreundete Raffael um 1514 malte, immer als mustergültige Umsetzung der zunächst literarisch entwickelten Figur des Hofmannes in das Medium des Bildes verstanden (Abb. 7). Das leicht unterlebensgroße Halbfigurenporträt ist in einer zur Monotonie tendierenden, gedämpften Farbigkeit von schwarz, grau, braun und weiß angelegt,

die ganz den von Castiglione formulierten Eigenschaften des Hofmannes entspricht. Sein freundlich-ernster Blick, die maßvolle Drehung des Körpers und die sanft ineinander gelegten Hände sind Ausdruck aristokratischer Selbstbeherrschung und Affektzügelung. In der Verbindung dieser Einzelelemente entsteht somit ein Gesamteindruck, mit dem Raffael vollkommen das Wesen des Hofmannes erfasste: In eine Rolle zu schlüpfen, ohne dass es wie Theater aussieht. Das Porträt hält spannungsreich die Waage zwischen der einfühlsamen Präsentation eines Individuums und der verallgemeinernden Darstellung einer typisierten Figur. Der Betrachter bleibt im Ungewissen, ob er den Verfasser des *Cortegiano* selbst oder aber die ideale Kunstfigur des Hofmannes vor Augen hat. Malerei und Literatur stehen hier nicht paragonal zueinander, sondern in einem eng aufeinander bezogenen Verweissystem, das nur ein Ziel hat, nämlich zu täuschen.



Abb. 7: Raffael. Baldassare Castiglione, um 1514. Paris: Louvre.

Was in diesem Bild durch das Zusammenspiel zwischen Raffael und Castiglione so vollendet erreicht wurde, fand rasch Eingang in die allgemeine Porträtmalerei. So malte Anthonis Mor 1549 ein Porträt von Antoine Perrenot Granvelle, dem Bischof von Arras und Staatsminister Karls V., das die Macht des Politikers mit der vornehmen Zurückhaltung der Person eindrucksvoll verbindet.¹ Dunkle Farben, ein faszinierendes Spiel miteinander changierender Schwarz-, Grau- und Brauntöne bestimmen den Bildeindruck, aus denen Gesicht und Hände des Dargestellten an die Oberfläche treten. Beide verraten ruhige Spannung und Konzentration, signalisieren die Bereitschaft zum Handeln bei gleichzeitiger nachdenklicher Passivität. Auch hier sind die von Castiglione genannten Gegensätze psychischer Disposition zum Ausgleich gekommen. Ein gleichaltriger Zeitgenosse Garcilasos, Diego Hurtado de Mendoza, der ebenso wie er adliger Herkunft und ein Dichtersoldat war, wurde um 1540 von Tizian gemalt. Das Bildnis zeigt einen Hofmann, dessen vornehme Haltung gerade im Kontrast zur prachtvollen Umgebung besonders hervortritt. Auch er ist weniger Dichterheros als Aristokrat im Hofdienst, der seine Aufgaben mit der gebotenen Zurückhaltung mühelos erfüllt.

Diese exemplarisch herausgegriffenen Porträts führen vor Augen, dass die als Garcilaso de la Vega identifizierten Porträts, besonders aber das Kasseler Porträt, genau in dieser Tradition des von Castiglione geprägten Typus des Hofmannes stehen. Konzentration und Lässigkeit, Würde ohne Anmaßung, kostbare Kleidung ohne modisch aufgeputzt zu wirken, sind die vordringlichsten Eigenschaften des Porträtierten. Er erfüllt einen Typus und gleichzeitig wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, eine bestimmte Person vor sich zu haben. In einer Notarsurkunde aus dem Jahre 1563 ist überliefert, dass sich im Inventar der Witwe Garcilasos ein Porträt ihres Mannes befunden habe (Reguera 2001). Aufgrund dieser Quelle ist gesichert, dass ein Porträt des Dichters existiert hat. Wie es aussah, wissen wir aber nicht. Die Bilder, die wir von ihm kennen, geben mehr Auskunft über das Interesse der Nachwelt, der Herausgeber der Bildnisvitensbücher des 18. Jahrhunderts und der kunsthistorischen Forschung des 19. Jahrhunderts, und deren Bild des *príncipe de los poetas castella-*

¹ Vgl. Anthonis Mor, Antoine Perrenot de Granvelle, 1549, Wien Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1035.

nos als über die tatsächliche Person Garcilasos. Dass diese Porträts sich durch eine deutliche Nähe zu Castigliones Bild vom Hofmann auszeichnen, erklärt sich wohl aus dem Bedürfnis nach der Einheit von Werk und Person, die immer schon das Dichterporträt bestimmt hat.

Literaturverzeichnis

- Burke, Peter (1996): *Die Geschicke des Hofmann: Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*. Berlin: Wagenbach.
- Carderera y Solano, Valentín (1855-1864): *Iconografía Española*. Madrid: Imprenta de R. Campuzano.
- Hombres Ilustres* (um 1900): Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Justi, Carl (1893): "Ein Bildnis des Dichters Garcilaso de la Vega." In: *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen* 14. Berlin: S. 177-190.
- Kanz, Roland (1993): *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Laurencín, Marqués de (1914): *Garcilaso de la Vega y su retrato*. Madrid: La Real Academia de la Historia.
- Lehmann, Jürgen M. (Hrsg.) (2000): *Katalog Kassel. Schloss Wilhelmshöhe. Antikensammlung, Gemäldegalerie Alte Meister, Graphische Sammlung*. München: Prestel.
- Reguera, José Montero: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso.htm>> (16.10.2001).
- Schnackenburg, Bernhard (1996): *Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen Kassel*. Mainz: Von Zabern.
- Selig, Karl-Ludwig (1972): "Garcilaso and the Visual Arts. Remarks on some Aspects of Visualization." In: Leube, Eberhard/Schrader, Ludwig (Hrsg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin: Schmidt.
- Waetzoldt, Wilhelm ([1921/24] ³1986): *Deutsche Kunsthistoriker: Von Passavant bis Justi*. Bd. 2. Berlin: Hessling.